Global18

N° 5 | 2026
Théâtre, musique et opéra dans la correspondance de Beaumarchais

Beaumarchais en Espagne : Lubin au clavecin

Patrick TAÏEB *Professeur des universités*
Université Paul-Valéry Montpellier
Tom KOUDLANSKY

Édition électronique :
URL : https://global18.numerev.com/articles/revue-5/974-beaumarchais-en-espagne-lubin-au-clavecin
DOI : numerev_2812
Date de publication : 01/12/2026

Cette publication est sous licence **CC BY-NC-ND** (Attribution - No commercial - No derivatives).

Pour **citer cette publication** : TAÏEB, P., KOUDLANSKY, T. (2026) Beaumarchais en Espagne : Lubin au clavecin. *Global18*, (5). https://doi.org/10.34745/numerev_2812

En attente de résumé

Mots-clés :
Beaumarchais

Beaumarchais en Espagne : Lubin au clavecin

Beaumarchais était musicien[1]. L'on sait par ses biographes qu'il jouait de la harpe et de la flûte, qu'il chantait aussi, et que ce sont ces aptitudes-là qui sont en jeu dans la charge qu'il occupe auprès des Demoiselles en 1761[2]. Gudin lui prête des talents de compositeur[3], mais son nom n'apparaît jamais publiquement dans une fonction de musicien au concert, au théâtre ou sur la page de titre d'une musique imprimée, ni comme instrumentiste, ni comme compositeur. Il ne figure pas dans l'*Almanach musical* (publication annuelle active entre 1776 et 1783) qui recense 173 compositeurs de musique et plusieurs milliers de musiciens professionnels pour la seule ville de Paris. Tout au plus, trouve-t-on des formulations équivoques à propos des musiques employées dans ses parades qui ne permettent pas de lui attribuer une mélodie avec certitude.
Quel répertoire maîtrisait-il avec la harpe et la flûte ? Quelles musiques programmait-il dans les concerts organisés pour Mesdemoiselles et quels compositeurs leur recommandait-il ?[4] Nous ne disposons que de très peu d'éléments à ce sujet, trop peu pour situer Beaumarchais dans les débats relatifs à la musique des années 1750 et 1760, c'est-à-dire à l'époque où la Querelle des bouffons débouche sur la naissance d'un genre d'opéra-comique entièrement nouveau. La question revêt pourtant une certaine importance si l'on considère qu'en 1772 *Le Barbier de Séville* est destiné à la Comédie Italienne, l'institution qui a le privilège de ce genre depuis 1762. Cette ignorance contraste par ailleurs avec l'expertise musicale exceptionnelle que nous pouvons reconnaître à Beaumarchais dont les conceptions esthétiques sont parfaitement à jour en 1787[5], et à la consultation des attentes musicales qu'il adresse à Salieri pendant la composition de leur opéra.
Une anecdote du séjour en Espagne permet d'avancer quelques éléments de réponse à une question qui serait formulée de la manière suivante : quel musicien Beaumarchais était-il en 1765 ? Et de l'aborder dans les termes qui pouvaient être ceux de ce temps :

était-il partisan des bouffons et connaisseurs de la musique italienne ou bien partisan de l'opéra français ? Avait-il accès au répertoire de la nouvelle musique venue de l'étranger, Allemagne et Italie, dont l'édition parisienne devient la plaque tournante pour le monde entier à partir du milieu du siècle ? Était-il porté sur le vaudeville et connaissait-il les comédies mêlées d'ariettes qui commencent à former une partie du répertoire de la Comédie Italienne ? L'enjeu est de cerner, de commencer à cerner, le profil musical de Beaumarchais à une époque de sa vie qui suit son service auprès des filles de Louis XV, époque proche de celle où il produit ses parades pour le Château d'Étiolles et qui précède l'écriture et la création d'*Eugénie* (1767).
Le 11 février 1765, Beaumarchais écrit depuis Madrid à sa sœur Julie. Il raconte sa vie mondaine et fournit quelques informations sur une séance de théâtre en société :

> Mme la Comtesse était au clavecin ; elle s'avance et me dit, en me présentant le Comte, que des amis ne devraient pas se fâcher pour des malentendus, et qu'ils espéraient l'un et l'autre que je leur ferai l'honneur de rester des leurs et tout de suite elle ajoute, pour sceller la réconciliation : 'Monsieur de Beaumarchais, j'ai dessein de jouer le rôle d'Annette ; j'espère que vous accepterez celui de Lubin, l'envoyé de Suède fera le seigneur le prince Mezersky le bailli ; et nous sommes déjà à la répétition'. Quelque chose que je fisse, je ne puis éviter d'accepter cette offre obligeante, et sur le champ, passant au clavecin, tout l'orchestre part, et je chante les ariettes de Lubin[6].

Le récit de Beaumarchais offre un autoportrait de musicien flatteur où il se joint à trois amateurs en répétition pour compléter la distribution d'une œuvre dramatique mêlant le parlé et le chanté dont la représentation est programmée quelques semaines plus tard. Le récit n'est pas sans soulever plusieurs questions pratiques : dans quelle mesure la pièce était jouée si le personnage principal participe à l'accompagnement en se tenant assis devant le clavecin ? Beaumarchais accompagne-t-il l'ensemble de la répétition y compris lorsque son personnage a une partie à chanter ? Qu'entend-il par « orchestre » : une basse continue dont il assure la réalisation ou bien un ensemble plus complet nécessitant une coordination ? A-t-il participé à la représentation avant son départ pour Paris à la fin du mois de mars ? Et, pour commencer, de quel *Annette et Lubin* Beaumarchais parle-t-il ?

Annette et Lubin, une comédie une pastorale

Annette et Lubin sont les deux personnages principaux d'un conte moral de Marmontel publié en 1761. Le conte a un succès immédiat et durable : il est adapté plusieurs fois à la scène dès 1762 et jusqu'à la Révolution. Il figure dans le second des deux tomes des *Contes moraux*, aux côtés de l'*Apologie du théâtre*, par laquelle Marmontel répond *La*

Lettre à d'Alembert sur les spectacles de Rousseau. Son sujet est tiré d'un fait divers dont Marmontel a eu connaissance par l'intermédiaire de M. de Saint-Florentin[7]. Annette et Lubin sont deux « enfants de deux sœurs » défuntes, vivant sur les bords de la Seine. Ils gardent ensemble les moutons depuis l'âge de huit ans et s'aiment avec simplicité. L'action commence lorsqu'un Bailly remarque l'embonpoint d'Annette âgée de 16 ans et la voue aux gémonies parce qu'elle est enceinte hors mariage et, par surcroît, de son cousin. Le dénouement arrive par le fait du seigneur qui obtient du Pape l'autorisation de marier les deux amants[8].

À la date où Beaumarchais accepte au pied levé de participer à une représentation en société, il existe deux adaptations qui s'approprient l'argument pastoral du conte, l'exaltation des mœurs de la nature par opposition à celles de la ville et au préjugé de la religion. Dans l'ordre chronologique des créations, il s'agit d'une « comédie mêlée d'ariettes » de Justine Favart (Comédie Italienne, 15 février 1762) et, quelques semaines plus tard, d'une « pastorale » en vers de Marmontel (Château de Choisy, 28 ou 30 mars), dont les genèses sont simultanées. Les intitulés génériques laissent deviner des divergences dans la forme et sur le fond.

La comédie est l'œuvre de Justine Favart, épouse de Charles-Simon et actrice principale de la Comédie Italienne[9]. La postérité a longuement débattu et débat encore de son auctorialité, en lui prêtant trois collaborateurs possibles : son mari, l'Abbé Claude-Henri Fusée de Voisenon et Jean-Baptiste Lourdet de Santerre[10]. Pour la musique, Justine Favart collabore avec Adolphe Benoît Blaise, directeur-arrangeur dans les théâtres de la foire et à la Comédie Italienne depuis les années 1730. Cela explique le mélange des vaudevilles, des airs parodiés et des ariettes, c'est à dire, respectivement, des chansons connues, généralement brèves sur lesquelles on écrit des paroles nouvelles, des airs d'opéras français ou italiens auxquels on applique le même procédé, et des morceaux nouveaux, expressément écrits pour la pièce, qui peuvent consister en airs ou en ensembles (duos, trios). Cette forme hybride et représentative de la guerre des vaudevilles et des ariettes est en voie d'extinction imminente en 1762, au profit de l'hégémonie de l'ariette. La comédie a été conçue entre la parution des contes et la réouverture de la Comédie Italienne, avec un nouveau privilège et le renfort d'une poignée d'ouvrages dans le nouveau genre créés à la Foire Saint-Laurent, à côté desquels *Annette et Lubin* représente une pratique en voie d'extinction.

La comédie est commentée par le *Mercure de France* et par la *Correspondance littéraire*. Le *Mercure* de mars 1762, qui rend compte longuement de la réouverture de la Comédie Italienne, consacre quatre pages supplémentaires à la seule comédie d'*Annette et Lubin* en faisant l'éloge des auteurs du livrets : « Si jamais on est parvenu à cacher, avec la plus judicieuse adresse, les finesses de l'esprit sous le coloris du sentiment & de la naïveté, c'est dans cette petite comédie. Elle présente partout l'image de la Nature, & cette image est partout crayonnée par l'art le plus ingénieux. »[11]Ce vocabulaire rappelle qu'en 1762, les idées nouvelles sur le théâtre ont commencé à trouver une application sur la scène. Diderot enjoint le drame d'inspirer aux hommes l'amour de la vertu, l'horreur du vice et de faire vrai. La scène royale impose le respect des bienséances et la mode est à la sensibilité, mais le propos de Justine Favart est sans ambiguïté. La grossesse de son Annette n'est pas affirmée, et aux prétentions du Bailli, qui cherche à tirer profit de la faute incestueuse, s'ajoutent celles du seigneur qui a un

droit à faire valoir – un thème absent du conte de Marmontel. Ce n'est donc pas l'inceste, ni même la grossesse hors mariage, la cruche cassée, que Justine Favart veut mettre en scène, même si les deux motifs sont utilisés par le Bailli et le Seigneur pour contraindre Annette, mais l'abus lui-même comme conséquence de la différence des conditions. L'autrice fait débuter l'action par une partie de chasse partagée par le Seigneur et le Bailli, et ajoute une péripétie, l'enlèvement de la bergère au château du Seigneur. Justine Favart traite donc le sujet de son point de vue, celui d'une actrice ayant subi dix ans auparavant les assauts du Maréchal de Saxe et dont la vie privée a été livrée aux commentaires en tous genres[12]. Diverses sources la surnomment « Madame de Voisenon », du nom de ce collaborateur potentiel auquel on a prêté la qualité d'amant de l'actrice, comme si le fait d'avoir un amant était propre à la profession et diminuait le crime d'abus sexuel. En somme, Justine Favart porte à la scène une allusion autobiographique dont le message reçoit un accueil élogieux en public et quelques traits de misogynie ordinaire en privé.

La pastorale est l'œuvre du conteur lui-même. Elle est mise en musique par Jean-Benjamin de La Borde, fermier général et valet de la chambre du roi, et créée chez le Maréchal de Richelieu. Le cadre privé de la représentation permet de montrer la grossesse d'Annette et d'être plus fidèle au conte en respectant son scénario et sa thématique principale. Cependant, la confrontation de l'innocence des deux héros bergers avec l'urbanité du Seigneur et du Bailly rappelle *La Chercheuse d'esprit* de Charles-Simon Favart (d'après le conte de Lafontaine) car, à chaque vers, Marmontel laisse une porte ouverte sur l'équivoque introduite par l'état de la bergère[13]. Le jeu d'acteur permet des glissements vers la dégradation comique sur le mode grivois et apparente cette pastorale au genre de la parade pratiqué dans le théâtre de société. La pastorale offre une double interprétation de sa source morale : au premier degré, elle oppose les mœurs de la campagne à ceux de la ville, le sentiment amoureux inspiré par la nature à l'ordre social encadré par le préjugé religieux ; au second degré, elle dénonce la naïveté du mythe pastoral en laissant un espace à la représentation érotique.

La partition est entièrement de Jean-Benjamin de La Borde, fermier général, homme de cour et un amateur en musique, dont nous connaissons très précisément des *Chansons avec accompagnement de Harpe* publiées en six recueils successifs entre 1757 et 1761. Un exemplaire relié aux armes des trois filles de Louis XV a subsisté : il est édité chez Moria, un éditeur dont le maigre catalogue comporte quelques auteurs italiens secondaires de musique instrumentale et des recueils anonymes, c'est-à-dire de compositeurs amateurs[14]. Il est aussi l'auteur d'un *Essai sur la musique ancienne et moderne* publié, en 1780 ; celui-ci comporte quatre tomes qui couvrent plusieurs champs de la connaissance musicale, dont celui de la musique des civilisations antiques, du Moyen Âge, des civilisations extra-européennes et des chants populaires ; ce qui fait de ce compositeur méconnu un précurseur de l'ethnomusicologie duxixe siècle.

Beaumarchais interprète de Favart ou de Marmontel ?

Lequel des deux ouvrages Beaumarchais a-t-il accompagné et lequel des deux Lubin a-t-il interprété en février 1765 ? Aucune source ne permet de répondre. Si l'on cherche à en juger par sa proximité avec les auteurs ou par la probabilité qu'il ait assisté à des représentations de l'une ou l'autre des deux pièces, voire qu'il ait été mêlé de quelque manière à des exécutions privées, les potentialités sont équivalentes. Lourdet de Santerre est un ami proche et, comme il est un collaborateur régulier des Favart et de plusieurs auteurs de ce répertoire, Beaumarchais ne peut pas avoir ignoré le triomphe de la comédie en 1762. D'autre part, Jean-Benjamin de La Borde est professeur de musique à la cour, en particulier de Mme Louise, l'une des trois filles du roi et, comme Beaumarchais, organisateur d'événements musicaux, peut-être des mêmes et en complicité avec lui, comme Gudin le laisse entendre.
Par ailleurs, il semble qu'en dépit des doutes exprimés par Charles-Simon Favart dans sa correspondance[15], le succès des deux adaptations était prévisible en raison de celui du conte et aussi parce que les auteurs des deux versions sont des personnalités reconnues du théâtre et de la cour. La chronologie des événements (représentations, recensions, éditions, arrangements ; voir la Chronologie en annexe) témoigne de l'engouement général pour le sujet, quelle que soit l'adaptation. La comédie mêlée d'ariettes de Justine Favart est représentée 33 fois entre le 15 février 1762 et la clôture de Pâques. La pastorale de Marmontel et La Borde prend le relais avec une trentaine de représentations entre le 28 (ou le 30) mars et le 7 mai. Et tandis que sa diffusion privée se poursuit, la comédie mêlée d'ariettes est reprise jusqu'en juillet. Les deux ouvrages sont commentés par le *Mercure*, la comédie en mars et la pastorale en octobre, les textes des pièces sont édités respectivement en février et en août 1762, les partitions complètes en juillet et en novembre de la même année[16]. Bien qu'il soit impossible de cerner les circonstances dans lesquelles Beaumarchais a été confronté à ces œuvres, on peut affirmer sans crainte qu'il a eu connaissance des deux avant son départ en Espagne le 22 mars 1764, peut-être même avant leurs créations respectives en 1762. A-t-il pris part à des représentations privées avant son départ en Espagne ? Ou colporté les ouvrages, intégralement ou en extraits, auprès des Demoiselles ? De quelles conditions d'écoute et d'exécution a-t-il joui et comment le rôle de Lubin lui est devenu familier au point de l'endosser au pied levé ? Toutes les hypothèses sont ouvertes.
Le corpus abondant des arrangements publiés laisse croire à une diffusion de plus en plus large en direction de la sphère privée au cours des deux premières années suivant les créations. Dans cet ensemble, la publication dès le mois d'avril de la totalité des numéros de la comédie mêlée d'ariettes arrangés pour un instrument accompagnateur, puis d'extraits favoris arrangés pour diverses formations pendant deux ans, semblerait indiquer que la musique de la comédie a connu une plus grande diffusion que celle de la pastorale. La copie manuscrite est cependant répandue dans le répertoire de la musique vocale arrangée et on ne peut que se montrer prudent dans l'interprétation de ce déséquilibre. On remarque tout de même que la quantité des numéros arrangés et la variété des arrangements sont plus grandes pour la musique de la comédie : treize numéros ont été arrangés entre mai 1762 et novembre 1764[17]. L'air composé par Blaise

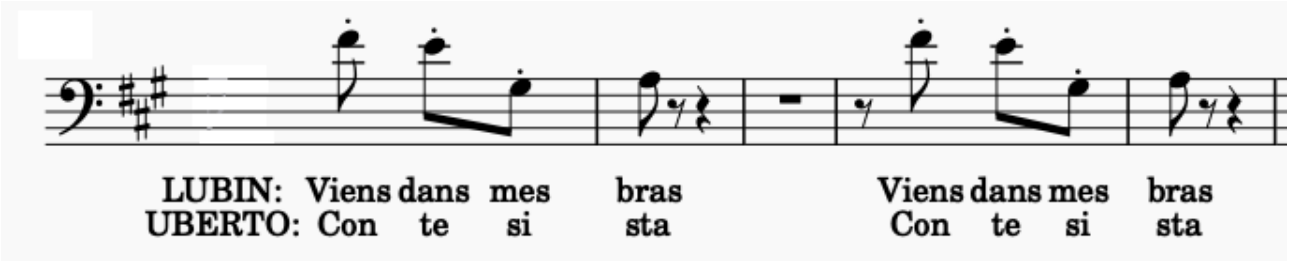
pour le rôle de Lubin « Chère Annette, reçois l'hommage de chaque jour » (no 11) est arrangé successivement pour clavecin seul, pour duo de deux instruments (flûte, violon, hautbois, dessus de viole), pour voix et guitare, pour trio (deux violons et basse), et pour deux vielles ou musettes, entre avril 1762 et le départ de Beaumarchais. Les extraits arrangés de la pastorale sont beaucoup plus rares[18].

Beaumarchais et Lubin

Dans la comédie, le rôle de Lubin est très lourd en raison de son omniprésence en scène (dans 10 scènes sur 16) et du nombre des numéros chantés (17) : cinq solos, neuf duos, un trio et des couplets dans les deux morceaux du divertissement final[19]. L'écriture de la voix recourt à trois clés (Sol2, Ut4, Fa4) et couvre une tessiture de basse-taille (baryton) qui s'étend du *Si* grave au *La* aigu. Cette étendue correspond à celle de Caillot, acteur chanteur de la Foire Saint-Laurent passé à la Comédie Italienne en 1762 et loué par le *Mercure* en mars :

> À ce même talent [celui de Justine Favart dans le rôle d'Annette] & à celui du plus heureux naturel dans le jeu, M. Caillot ajoute encore, si l'on peut dire, l'agrément du Portrait de Lubin, que nous avons rapporté dans l'Extrait [cité plus haut dans l'article] C'est l'instinct de la nature… c'est le regard du désir… C'est le rire du plaisir &c.… La figure de cet Acteur, le son agréable de sa voix, les grâces de tout genre dans le chant, & la disposition de tout son maintien remplissent parfaitement l'idée que les vers présentent : mais le pathétique avec lequel il récite les endroits de cette Pièce qui en sont susceptibles, est d'autant plus remarquable, qu'il n'avoit pas eu encore occasion de le faire valoir, & qu'il paraît par là disposé à toutes les sortes d'expressions. Le degré de sentiment avec lequel il rend les deux scènes avec le Seigneur, est un bien réel de la Nature, l'art n'a que de vains signes pour y suppléer[20].

Beaumarchais avait donc fort à faire pour soutenir la comparaison avec cet artiste. Le rôle est, de surcroît, remarquable par son éclectisme stylistique : style *buffo*, style *serio*, air français de grand opéra et vaudeville – au sens d'une chanson populaire. Les deux airs de sa première apparition, les numéros 5 et 6 dans la scène 2, sont résolument à l'italienne et bouffon, et paraissent tout droit sortis d'un *intermezzo* napolitain. Le numéro 6, surtout, « Ma chère Annette n'arrive pas », reprend un motif du premier air d'Uberto de *La Serva padrona* et cet emprunt ne vise pas seulement une ressemblance musicale, elle introduit une caractérisation dramatique précise car dans les deux œuvres, il s'agit de la première apparition du principal personnage masculin présenté dans l'attente de sa paire féminine et extériorisant son impatience.



À l'opposé dans la tradition italienne, l'air numéro 29 reprend un air d'opéra *seria* parodié sur des paroles françaises, « Destrier che all'armi usato » qui est un air de Poro (II, 10) dans *Alessandro nell'Indie* (Métastasio et Leonardo Vinci, 1750), initialement chanté par un castrat. Le texte italien évoque l'image d'un cheval lancé au galop, agitant sa crinière et poussant des hennissements qui résonnent dans la vallée. Un sujet guerrier et une humeur belliqueuse qui conviennent à l'état de Lubin qui de berger tendre et pacifique qu'il était se meut en héros défenseur de sa belle : « Aucun danger ne m'étonne ». Le texte italien inspire directement le français, surtout dans les vocalises virtuoses que Vinci emploie sur le mot « risonar » et que l'on retrouve sur le « onne » dans le texte de Lubin, « Si quelqu'un me rais**onne**, / Je l'étends mort. / Mon sang bouill**onne**. / L'amour me rend fort / […] Ma force t'envir**onne** ».



L'air de Poro, un grand *Da Capo*[21], est cependant raccourci : il n'en est conservé que sa partie A, celle consacrée à l'expression belliqueuse, et la reprise est coupée. L'introduction instrumentale atteint douze mesures, ce qui est rare dans ce théâtre en vaudeville où l'on ne souffre pas que le chant ralentisse l'action, mais l'emprunt à un air de fureur d'un style élevé pose l'éclat de voix de Lubin au sein de la demeure du seigneur en un spectacle dans le spectacle. Le rôle d'Annette contient un équivalent de ce style italien élevé et moderne (numéro 18), dans la scène 6 où, prostrée, elle chante les paroles « Pauvre Annette, Quelle douleur secrète » sur un air d'Emirena (I, 9) dans *Adriano in Siria* (Metastasio et Johann Adolf Hasse, 1752). Preuve que le langage des styles sert à abolir la différence sociale en introduisant un critère qui élève moralement Annette et Lubin au-dessus de leurs persécuteurs. Ces deux emprunts ont été

diversement appréciés et vivement critiqués par les adversaires de Favart.
Le rôle de Lubin contient également un air d'opéra français qui fait directement référence à la partie adverse dans les débats esthétiques de la Querelle des bouffons car il s'agit de l'emprunt (numéro 13), texte et musique, d'une ariette de Titon (III, 5) dans *Titon et l'Aurore* (pastorale héroïque de Jean-Joseph Cassanéa de Mondonville, 1753). Son style est orné et, avec sa vocalise sur le mot « chaîne », il réunit dans seize mesures deux clichés qu'une interprétation un peu affectée peut aisément pousser jusqu'à la caricature. Et c'est bien le dessein de Lubin qui tourne en dérision l'affectation aristocratique des airs « que l'on chante au château », en réponse à « La Pernette » (numéro 12), une chanson traditionnelle à la mélodie naïve dont Annette se sert pour dérouler en raccourci un conte moral à l'adresse des seigneurs abuseurs de bergère. Il s'agit d'une scène à trois immortalisée par le peintre Pierre-Antoine Baudouin vers 1765 et des copies gravées où l'on voit Lubin porter une grappe de raisin aux lèvres d'Annette, sous le regard jaloux du Bailli dissimulé dans un buisson.



« Oh ! Cela doit être bien beau », s'exclame Annette pour encourager Lubin, mais elle l'interrompt au bout de seize mesures sur une demi-cadence dans le ton de la

dominante, ce qui crée un effet théâtral d'interruption et d'inachèvement qu'elle souligne par une réplique railleuse dont la signification est à la fois sociale (ville / campagne ; berger / seigneur) et métathéâtrale (chanson / air d'opéra ; vaudeville / ariette) : « Tiens, ta belle chanson m'ennuie ».

Le *Mercure de France* rend grâce « au talent des auteurs du drame, qui ont trouvé le moyen de faire entrer tous les détails heureux du conte en prose dans des vers souvent assujettis *à la gêne des ariettes*, presque toujours à la coupe tyrannique des couplets. »[22] Les deux airs d'Annette et de Lubin (18 et 29) empruntés à des opéras *serie* de Vinci et Hasse sont critiqués durement comme des invraisemblances d'autant plus gênantes qu'Annette a fait le procès de l'air du château[23].

Lubin est très présent dans les ensembles. Le Trio numéro 22 (scène 8), « Ne m'échauffez pas davantage » composé par Blaise, est un modèle d'action chantée. Il met en mouvement l'affrontement de Lubin et du Bailli dont les parties sont écrites en canon. À la trentième mesure, Annette vient enrichir la polyphonie pour tenter de contenir la fureur de Lubin. L'écriture en trio devient remarquable : pendant quarante-six mesures, le flot musical est continu, il anime une scène de confusion dans laquelle le musicien a su individualiser les voix pour préserver l'intelligibilité du texte, tout en peignant le désordre et la tension des relations entre les trois personnages. Par ailleurs, le rôle de Lubin se distingue nettement de celui d'Annette par l'absence de solo dans le style de la chanson. On ne rencontre celui-ci dans sa partie qu'au cours des duos avec sa bergère. La simplicité est réservée à cette dernière comme un attribut de sa condition et de son innocence qui se communique à Lubin lorsqu'il échange avec elle.

Dans la pastorale, l'orchestre est beaucoup plus développé que celui de la comédie. Il comporte les flûtes, hautbois, clarinettes et cors, ce qui laisse croire que le théâtre en société auquel la partition est destinée disposait de moyens plus importants que le théâtre royal et que les auteurs pouvaient avoir en vue une destination plus ambitieuse encore[24]. L'ouverture ainsi que les 22 solos et ensembles sont composés expressément par La Borde dont la partition aurait fait bonne figure sur la scène de l'Opéra, aux côtés du *Devin du village* de Jean-Jacques Rousseau ou de *Titon et l'Aurore* de Jean-Joseph Cassanéa De Mondonville, moyennant la mise en récitatif des dialogues parlés. Le projet en a été formulé et prévoyait la participation des demoiselles Lemierre et Arnoud dans les deux rôles principaux. La dramaturgie de la pastorale consiste en une majorité écrasante d'airs solos (16 numéros sur 20) et c'est là sa principale divergence avec la comédie parce qu'elle accorde la même prééminence importante aux deux personnages d'Annette et de Lubin et que, en dépit de la différence essentielle de conception entre une comédie « mêlée d'ariettes et de vaudevilles » et une composition entièrement originale, la variété des styles observée dans l'ouvrage de Justine Favart se retrouve dans la pastorale.

La Borde exploite davantage un orchestre plus complet, ainsi que des techniques de composition et sa connaissance des styles en vogue, relevés ci-dessus dans la comédie, avec la même intention de peindre des états et des conditions. Mais ils sont intégrés à une partition unifiée par la composition. Par exemple, David Charlton fait observer que le duo « Il fallait voir ma bergère » combine la simplicité mélodique de la chanson avec la tonalité inhabituelle de *si* mineur et une forme musicale qui contredit celle, strophique, du livret, pour accroître son efficacité dramatique. La structuration tonale et

motivique du duo numéro 8 adopte une procédure que l'on retrouve chez Mozart et qui organise l'échange dans le sens d'une progression dramatique en trois séquences successives. Le trio numéro 14, équivalent du numéro 22 dans la comédie, est dans une tonalité plus rare de *ré* mineur et progresse vers un climax par séquences graduées. Le rôle de Lubin contient un air de forme *Da capo* dans lequel il exprime sa fureur tandis que le numéro 19 est dans le style de la romance. La partition évite tout l'effet de disparate qui est reproché à la partition de la comédie, au profit d'un art du pastiche recourant aux différents styles tout en maintenant l'unité de la partition de la pastorale. Un autre point commun aux deux ouvrages les pose en œuvres jumelles, tout en soulignant leur différence : la référence au *Devin du village*. La comédie de Justine Favart utilise la mélodie « Dans ma cabane obscure » pour le plaidoyer qu'Annette adresse au seigneur « Monseigneur, Lubin m'aime » (numéro 24) ; la pastorale tourne le dos au procédé du vaudeville et commence par un pastiche du premier air de Colette « J'ai perdu tout mon bonheur » qui, dans la bouche d'Annette, devient « Qu'elle est belle ma cabane ».

Conclusion

Que peut-on conclure de cette rapide analyse au sujet de Beaumarchais musicien ?
Entre la fin des années 1750 et le début des années 1760, avant le voyage en Espagne, Beaumarchais est un musicien *professionnel* et un *amateur*, à la fois – je propose ce paradoxe. *Professionnel*, il l'est au sens où il bénéficie d'une charge d'intendant de la musique auprès des filles du roi. Dans cette fonction, il les instruit en musique, se charge de l'entretien de leurs instruments et organise des concerts. Cependant, il est un *Amateur*, non pas dans le sens contemporain d'un musicien aux aptitudes limitées, mais dans celui du *Dictionnaire de musique* de Jean-Jacques Rousseau, d'un homme de condition : « qui sans être musicien de profession, fait sa partie dans un concert pour son plaisir & par amour pour la Musique ». C'est cette distinction qui fait préciser à Gudin l'absence d'émoluments car elle laisse intacte la condition de son héros, état qu'il partage avec De La Borde. En assumant le rôle de Lubin, Beaumarchais révèle sa familiarité avec les débats les plus actuels de son temps et une compétence d'interprète, comme chanteur et comme accompagnateur, de très belle tenue, quelle que soit l'œuvre répétée.
Il reste à savoir si en marge des groupes créatifs que sont les Favart, d'une part, et La Borde et Marmontel, d'autre part, Beaumarchais a connaissance et un intérêt pour l'opéra-comique dans son expression la plus avancée, celle des ouvrages de Sedaine créés à la Foire Saint-Laurent et intégrés à la Comédie Italienne. Car en effet, comme l'écrit le *Mercure* du 3 février 1762, « se fit l'ouverture du spectacle de l'Opéra-Comique, nouvellement réuni à celui de la Comédie Italienne, par *Blaise le Savetier* & *On ne s'avise jamais de tout* »[25], c'est-à-dire par deux ouvrages de Michel-Jean Sedaine et des compositeurs Monsigny et Philidor qui vont alimenter le répertoire pendant les quinze à vingt années à venir. Sedaine met en application les principes du *Discours sur la poésie dramatique*, de Diderot (1758) et s'associe à une poignée de compositeurs

ayant déjà composé quelques ouvrages pour le théâtre de la foire et qui trouvent dans la nouvelle institution une voie d'expression pour la sensibilité. En tournant le dos au vaudeville et en explorant d'autres sujets, ils inventent un art dramatico-musical nouveau. Dans l'avertissement du *Roi et le fermier* créé en novembre 1762, Sedaine affirme qu'il a voulu « risquer un nouveau genre en musique » et que pour cela, « il fallait que je trouvasse un grand Artiste, un Musicien habile qui voulût bien avoir un peu de confiance en moi ».
L'étape suivante de l'enquête sur le musicien Beaumarchais pourrait montrer que sa proposition de livret pour le *Barbier* était encore trop tournée vers les modèles observés dans les deux *Annette et Lubin* pour que la Comédie Italienne envisage de le confier à un musicien de la nouvelle manière.

Chronologie d'*Annette et Lubin*

(CMDA = comédie mêlée d'ariettes de Justine Favart ; Pastorale = pastorale de Marmontel et La Borde)

1762

- 15 **février**, création de la CMDA de Justine Favart. L'ouvrage bénéficie de 33 représentations jusqu'à la clôture de Pâques au début du mois d'avril, puis encore de 19 représentations à partir de la réouverture le 19 avril jusqu'au début du mois de juillet et encore de 8 autres en septembre et octobre.
- **mars** : l'édition du texte chez Duchesne est presque épuisée d'après le *Mercure* qui propose un long compte rendu de la CMDA intitulé « Extrait d'Annette et Lubin » (p. 200-223).
- 28 ou 30 **mars**, création en privé de la pastorale de Marmontel et La Borde qui atteint trente représentations en société.
- 5 **avril**, CMDA : *Recueil de toutes les ariettes d'Annette et Lubin avec acc. de harpe, clavecin & violoncelle*(Paris : La Chevardière ; s. d. ; voir *Affiches, annonces et avis divers* du 5 avril, p. 215 ; annonce répétée en juillet dans le *Mercure*, p. 164).
- **mai**, Pastorale : déjà 30 représentations en privé, d'après la lettre de Favart du 7 mai.
- **mai**, CMDA : Louis Granier édite les numéros 2, 3, 11, 12, 15, 20 et 26 dans le deuxième *Recueil d'airs choisis dans les opéras comiques qui ont eu le plus de succès, accommodés pour 2 flûtes traversières, violons, hautbois, par dessus de viole, &c*, en vente chez La Chevardière (voir *Affiches, annonces et avis divers*, 17 mai 1762, p. 311).
- **Juin**, CMDA : le *Journal de Pièces de clavecin* par M. Charles-François Clément, qui

publie des airs d'opéras-comiques, arrange les numéros 3, 5, 11, 12, 20 et 25 en juin ; Pastorale : le même Journal publie les numéros 7, 10 et 12 respectivement en octobre, novembre et décembre.
- **Juillet**, CMDA : édition de la partition par La Chevardière (annoncée dans le *Mercure* de juillet no 1, p. 164).
- **août**, Pastorale : édition du livret de Marmontel annoncée dans *L'Avant-coureur* (30 août 1762, p. 562) puis à nouveau dans le *Mercure* en octobre (no 1, p. 105 et no 2 p. 98-106).
- **octobre**, Pastorale : compte rendu publié dans le *Mercure*, p. 98-106.
- **novembre**, Pastorale : édition de la partition gravée par Mlle Vendôme chez Moria, en vente chez Le Menu (annoncée dans *L'Avant-coureur* du 8 novembre, p. 715).

1763

- **janvier**, CMDA : l'intégralité des numéros est publiée dans *Recueils d'airs détachés d'Annette & Lubin & d'autres nouveautés* (Paris : Le Menu, s. d. ; voir *L'Avant-Coureur* du 24 janvier, p. 54).
- **juin**, CMDA Louis Granier édite les numéros 25 et 27 dans le *Troisième Recueil de pièces françoises & italiennes, petits airs, romances, vaudevilles, choisies dans les opéras-comiques nouveaux* [...] *accomodés pour 2 flûtes, deux violons, ou deux pardessus de viole*, en vente chez La Chevardière (voir *Mercure*, juin, p. 174-175).

1764

- **janvier**, CMDA : Antoine Legat de Furcy publie le numéro 29 dans le *Douzième & dernier recueil des Récréations chantantes* en vente chez La Chevardière (voir *Mercure*, janvier (no 1), 1764, p. 139).
- **février**, CMDA : Wenceslaus Joseph Spourni publie les numéros 2, 3, 11, 14, 20, 26 dans le *Nouveau recueil d'airs choisis de tous les opéras-comiques, accomodés pour 2 vielles ou 2 musettes* (voir : *Affiches, annonces et avis divers* du 20 février 1764, p. 135 et du 5 avril, p. 254.
- **février**, CMDA : Giacomo Merchi publie les numéros 2, 11 et 31 dans le *Recueil d'airs avec des accompagnemens faciles & à la portée des començants, VIIIe livre de guitare, œuvre XIe* (voir : *Affiches, annonces et avis divers* du 27 février 1764, supplément, p. 156 ; *Mercure*, mars 1764, p. 163) ; Pastorale : dans le même recueil, les numéros 2 et 12.
- **mars, Départ de Beaumarchais pour Madrid le 22**[26]**.**
- **novembre**, CMDA : Mahoni, dit Le Berton, publie les numéros 3, 11 et 30 dans *Les sérénades de Paris ou les Petits Concerts en société en trio pour 2 violons & basse, formés des plus jolis airs d'opéras-comiques avec des variations & des agrémens nouveaux* (voir *Affiches, annonces et avis divers* du 22 novembre 1764, p. 814).

1765

- **11 février**, lettre de Madrid dans laquelle Beaumarchais raconte sa participation dans le rôle de Lubin à la représentation privée d'*Annette et Lubin*.
- **avril, retour de Beaumarchais à Paris le 9.**

Tom Koudlansky et Patrick Taïeb

1 Maurice Lever, « Beaumarchais et la musique », *Revue d'Histoire littéraire de la France,* 100e année, no 4 (Jul. - Aug., 2000), p. 1093-1104.
2 L.-N. Berthe, « Deux amis à la cour de Versailles. Une correspondance inédite de Beaumarchais et Dubois de Fosseux », *Dix-huitième Siècle*, no 6, 1974, « Lumières et Révolution », p. 287-297 ; pour la correspondance entre Beaumarchais et Dubois de Fosseux, voir *Inventaire numérique de la correspondance de Beaumarchais*, Linda Gil (dir.), Humanum/IRCL, IDP 297, https://beaumarchais.huma-num.fr/Inventaire/Personnes_institutions?ID=297
3 Gudin écrit à propos des concerts hebdomadaires : « M. de Beaumarchais y faisait sa partie, et y jouait de la flûte ou de la harpe. Mais quel sujet offert à l'envie contre un homme qui, n'étant ni maître de musique ni musicien de profession, donnait cependant des leçons à Mesdames sans émoluments »; en note « Qui composait presque toutes les musiques qu'elles jouaient » ; dans *Histoire de Beaumarchais* par Gudin de la Brenellerie*. Mémoires inédits publiés sur les manuscrits originaux par Maurice Tourneux* (Paris, Plon, 1888), p. 19.
4 Maurice Lever, *op. cit*., p. 1095, fournit trois exemples : des Sonates pour violon seul et basse continue de Francesco Chabran, des airs Jean-Benjamin de La Borde, « ou encore ses propres compositions [à Beaumarchais] ».
5 Elles sont exprimées dans la lettre *Aux abonnés de l'opéra qui voudraient aimer l'opéra* (Paris, Lormel, 1787) servant de préface à *Tarare*, opéra en cinq actes de Beaumarchais et Salieri. Voir aussi l'édition de Laura Naudeix à paraître chez Classique Garnier et le numéro 351 de *L'Avant-Scène Opéra* (septembre 2026).
6 Beaumarchais, *Correspondance*, éd. par Brian N. Morton, t. 1 (Paris : Nizet, 1969), lettre 130, p. 149-153 ; *Inventaire numérique de la correspondance de Beaumarchais, op. cit.*, IDC 141, https://beaumarchais.huma-num.fr/Inventaire/Correspondance?ID=141
7 Ministre de la Maison du Roi auquel Beaumarchais doit se frotter d'abord dans l'affaire Lepaute (1753), puis au moment où il postule pour la première fois à une charge (1763) en rapport avec son récent anoblissement.
8 À propos de la source d'inspiration, voir *Les Mémoires* de Marmontel. L'énorme succès du conte alimente l'hypothèse d'une autre source d'inspiration associant Annette et

Lubin à deux habitants de la ville de Spa (proximité de Liège) qui devient pour la bonne société un lieu de villégiature, quasiment de pèlerinage. Sur ce point, voir Guy Peeters, « Sur la colline de Spa. Annette et Lubin font leurs valises », *Histoire et archéologie spadoises*, n° 239, mars 2009, p. 18-31.

9 Voir Andreas Münzmay (éd.), *Marie-Justine-Benoîte Favart et Adolphe Benoît Blaise, Annette et Lubin, Comédie en un acte en vers, mêlées d'ariettes et de vaudevilles* (Kassel, Basel, Ondon, New York, Praha : Bärenreiter, 2016), voir la « Préface », p. VII-XXXII.

10 Flora Mele, « Être auteur d'opéras-comiques au xviiie siècle. Le cas de Charles-Simon et Justine Favart », *European Drama and Performance Studies*, n° 9, 2017-2, « Écrire pour la scène (xve-xviiie siècle) », p. 217-240. Nous nous rangeons à l'avis de Raphaëlle Legrand dont l'enquête établit la position éminente de Justine Favart dans la production d'*Annette et Lubin* ; voir « *Les Amours de Bastien et Bastienne* de Marie-Justine Favart et Harny de Guerville : Parodie ou éloge du *Devin du village* de Jean- Jacques Rousseau ? », Pierre Saby (dir.), *Rousseau et la musique, Jean-Jacques et l'opéra*, (Lyon, Université Lumière, 2006), p. 172-194.

11 *Mercure de France*, mars 1762, p. 220. Le dossier "Annette et Lubin" s'étend des p. 199 à 223.

12 Flora Mele, « Justine Favart autrice et interprète: rôle d'une artiste polyvalente en 'société' », *Études de lettres*, 317, 2022, « Théâtre et société », p. 45-66.

13 David Charlton, « La Borde's Ironic Pastoral: Annette et Lubin », Michelle Biget and Rainer Schmusch (dir.), *« L'Esprit français » und die Musik Europas: Entstehung, Einfluss und Grenzen einer ästhetischen Doktrin* (Hildesheim : Olms, 2007), p. 404–419.

14 Une étude plus approfondie établirait peut-être que ce catalogue est en lien direct avec les pratiques de Mesdemoiselles. La partition complète d'*Annette et Lubin*, de Marmontel et La Borde est vendue chez Moria.

15 Andreas Münzmay, « Preface », *op. cit.*, p. xxii-xxiii et David Charlton, « La Borde's Ironic Pastoral: Annette et Lubin », *op. cit*.

16 Par partition complète, on désigne ici la pratique qui consiste à réunir dans le format d'une partition, l'ensemble du texte (dialogue et didascalies) et de la musique. Ce format d'édition voit le jour à la fin des années 1750 et accueille la quasi-totalité du répertoire des opéras-comiques de la deuxième moitié du siècle dont il permet la diffusion la plus large.

17 Par nombre d'arrangements, après le recueil intégral publié le 5 avril : (x5) no 11, (x4) 3, (x3) 2 et 20, (x2) 12, 26, (x1) 5, 14, 15, 25, 27, 29, 30, 31.

18 Par comparaison : (x2) no 12, (x1) 2, 7, 10.

19 Annette a un poids équivalent (18 numéros) ; le Bailli vient ensuite (10 numéros, dont trois airs solos), puis le Seigneur (5 numéros, sans aucun solo).

20 *Mercure de France*, *op. cit*. p. 220.

21 L'air italien de forme ABA comporte 247 mesures, en tout ; dont A = 100 mesures ; B = 17 ; ritournelle orchestrale = 20 mesures. L'air de Lubin comporte 95 mesures seulement.

22 Mars 1762, p. 220.

23 Dès février 1762, on peut lire dans la *Correspondance littéraire* : « La Comédie-Italienne a donné aujourd'hui une petite comédie intitulée *Annette et Lubin,* mêlée

d’ariettes et de vaudevilles parodiés, c’est-à-dire de tous les accompagnements d’un faux et mauvais goût. C’est un des plus détestables crimes contre le goût et contre le bon sens que de parodier par des paroles quelconques un air qui a été fait originairement sur quatre beaux vers de Metastasio, et il est cruel qu’on puisse faire de ces horreurs à Paris avec succès. Ici Annette chante un mauvais couplet avec une voix qui fait grincer les dents, sur l’air *Prigioniera abundonata* de l’immortel Hasse. »

24 David Charlton, « La Borde’s Ironic Pastoral: Annette et Lubin », *op. cit.*, p. 418.

25 *Mercure de France*, mars 1762, p. 190.

26 Valentine Dussueil, « Le voyage en Espagne de Beaumarchais, dans sa correspondance et dans ses mémoires techniques et judiciaires », Colloque international *L’Europe de Beaumarchais*, Linda Gil, Gilles Montègre, Virginie Yvernault, janvier 2023, Paris, France. ⟨hal-04013117⟩. À paraître.